



Quand les œuvres racontent des histoires.

Magali Nachtergaele

► To cite this version:

Magali Nachtergaele. Quand les œuvres racontent des histoires.: La mise en récit de l'art au XXe siècle.. Textuel. Lectures de l'art contemporain, 2007, n°52, pp.11-23. halshs-00877191

HAL Id: halshs-00877191

<https://shs.hal.science/halshs-00877191>

Submitted on 27 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quand les œuvres racontent des histoires.

La mise en récit de l'art au XXe siècle.

Magali Nachtergaele, Universités Paris VII / Bordeaux III.

Si la photographie « a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie »¹, l'apparition du langage dans l'espace artistique a parachevé la déstabilisation des références picturales entreprise au XIXe siècle. Dès 1909, les futuristes ont institué avec force, en la personne du poète Filippo Tommaso Marinetti et ses *Parole in libertà futuriste*², les mots dans l'espace de la page, comme des éléments à la fois visuels et signifiants. Ces traces de langage se sont à leur tour infiltrées dans les œuvres, répondant à l'injonction de nombreux artistes qui réclamaient l'abolition des frontières entre les genres, mais encore plus entre l'art et la vie, en utilisant des éléments directement tirés du quotidien. Ainsi, l'utilisation de mots en peinture ou de compositions graphiques et poétiques, en grande partie par le biais du collage, trouve avec les surréalistes un cadre théorique que les futuristes, cubistes ou artistes Dada avaient laissé au stade de l'expérimentation. Sur les bases posées par les œuvres de René Magritte et surtout sous l'influence de Marcel Duchamp, des artistes ont produit à leur tour des textes qui avaient pour fonction d'expliquer un dispositif visuel ou textuel au premier abord in-signifiant, rendant l'usage de la parole presque aussi fondamental que celui du pinceau un siècle auparavant.

Cette insertion ne s'entend pas uniquement comme une manipulation ludique du langage (pour laquelle les mots ponctueraient des compositions) dans la mesure où ce dernier se trouve articulé dans des discours identifiables au sein des œuvres qui les abritent. Ainsi, même si l'insertion de discours reste fragmentaire ou elliptique, le spectateur sait reconnaître, quand d'aventure elle se glisse dans les œuvres, l'écho d'une expérience singulière et quotidienne, la narration.

Le langage comme outil de représentation se met alors au service du récit sous des formes fort éloignées de celles rencontrées habituellement dans l'espace du livre. Cette pratique de la narrativité dans les œuvres se répand nettement dans les années 70 au point de se dissocier de l'emploi systématique du langage pour lui préférer à l'occasion le montage, le

¹ André Breton, *Les Pas perdus*, [1924] in *Œuvres Complètes, Vol. I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », Marguerite Bonnet dir., 1988, p. 245.

² Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb. Adrionopoli, Ottobre 1912. Parole in libertà*, Milan, Poesia, 1914, et *Manifeste du futurisme*, 20 février 1909, *Le Figaro*, pour l'édition française.

séquençage, l'installation ou la simple mise en relation de deux images pour créer un « effet de sens ». Des processus plus complexes se sont élaborés à cette époque grâce à la démocratisation de la photographie mais aussi de la vidéo. Les œuvres prennent alors à leur charge la mise en scène de véritables drames, impliquant des personnages réels ou fictifs, et opèrent un surprenant retour à une *mimésis* aristotélicienne originelle qui s'attachait à la représentation des personnages en action³. Sans avoir vocation à recenser de façon exhaustive les nombreuses œuvres qui font récit, ni de dresser un bilan de l'histoire du langage dans l'art du XXe siècle, on peut s'interroger sur les formes qu'ont prises le récit lorsqu'il a commencé à être « mis en art ». Ainsi, suivant une chronologie elle-même narrative, nous allons retracer l'évolution historique d'œuvres qui ont dans un premier temps raconté leur propre histoire puis mis en scène celles des artistes eux-mêmes, pour aboutir enfin à des fictions et récits montés de toutes pièces pour des personnages parfois tout à fait virtuels.

Lorsque surgit l'impression qu'une œuvre a ou raconte une histoire, cet effet narratif ne dépend pas uniquement d'un discours qui entourerait ou que contiendrait l'œuvre : cette sensation que la « biographie » de l'œuvre en dit plus que l'objet lui-même, a émergé lorsque les artistes ont commencé à travailler plus sur des démarches que sur des matières. La conséquence en a été que la narrativisation de l'œuvre d'art s'est bâtie selon une temporalité événementielle, voulue et contrôlée par les artistes. Ainsi, l'émergence de la narrativité dans l'art laisse à penser que les artistes l'ont exploitée comme un matériau dont la maîtrise a évolué au fil des années : sa nouveauté, au début du XXe siècle, imposait une expérimentation et une manipulation tâtonnantes comparables à celle des matières premières (le bois, le marbre, les couleurs, etc.). De Marcel Duchamp aux artistes conceptuels des années 60, « la mise en récit » des œuvres est allée, au cours du temps, jusqu'à constituer la qualité première, essentielle, d'objets ou documents artistiques, rendant obsolète à leur égard toutes considérations esthétiques ou sensibles.

1. Les œuvres racontent leur propre histoire : le cas inaugural de *Fountain*, par Marcel Duchamp.

Le principe de narration appliqué à des œuvres apparaît de façon symptomatique avec les *ready-made* de Marcel Duchamp et plus particulièrement *Fountain* (1917 – 1964) autour

³ Aristote, *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, trad. d'Odette Bellevenue et Séverine Auffret, 1997 : « (...) on a appelé leurs œuvres des drames (*dramata*), parce qu'ils imitent des personnages en action (*drôntas*) », p. 11.

de laquelle l'artiste a construit, au sens littéral, une légende⁴. La « fontaine » telle qu'on peut la voir dans plusieurs musées possède en outre un don particulier d'ubiquité. En effet, les artefacts que Duchamp a produit en série dans les années 60 ne sont finalement que des imitations de l'original, puisque celui-ci a disparu dans des conditions restées, encore à ce jour, obscures⁵. Pourtant, bien que les versions suivantes ne soient que des copies de cet urinoir acheté à New York en compagnie du collectionneur et complice Walter C. Arensberg chez *J. L. Mott Iron Works*, la principale critique adressée à Duchamp en 1917 avait été justement qu'il n'avait rien créé de ses mains et que l'urinoir n'avait aucun caractère unique. Après une naissance dans un magasin de quincaillerie, la « biographie » de l'œuvre débute réellement lors de sa soumission au Jury du Salon des Indépendants de New York en 1917 et du refus qui en a découlé. L'un des intérêts principaux de *Fountain*, en dehors du brillant détournement d'objet et de son indéniable humour, réside non pas dans sa production mais bien dans la mise en scène qui a accompagné sa première présentation publique dans une exposition où elle ne fut finalement jamais exposée. Ainsi, *Fountain* fait partie de ces œuvres qui se racontent plus qu'elles ne se montrent, tout d'abord, parce que l'urinoir est un équipement sanitaire des plus répandus dans le monde moderne et qui se passe de description. Ensuite, parce que l'artiste a tissé autour de cet objet un dispositif scénique savamment élaboré.

En effet, Marcel Duchamp, commissaire de l'exposition du Salon, fait aussi partie du comité d'organisation auquel il a soumis, anonymement, cet urinoir retourné, daté de 1917 et signé *R. Mutt*. Une heure avant l'ouverture, le jury, outré par l'aspect et la fonction de cette « fontaine », se réunit et vote à main levée le retrait de l'urinoir des salles d'exposition. Man Ray, membre de la commission, et Duchamp lui-même s'insurgent en vain. L'œuvre sera exposée, paraît-il, puisque ce « R. Mutt » a payé les 6 dollars de droit d'exposition, mais derrière une cloison. Duchamp n'en reste pas là. S'étant assuré auprès d'un ami que celui-ci irait réclamer l'œuvre de Mutt, il parvient à faire éclater le scandale : l'œuvre qui aurait, sans cela, été cachée aux yeux des visiteurs et de surcroît, passée sous silence, se révèle au contraire publiquement de manière fracassante. Duchamp récupère alors l'urinoir hors service, l'apporte à la galerie 291 et demande à son ami galeriste et photographe Alfred Stieglitz de prendre un cliché de l'objet. *Fountain* y sera posée sur un socle, comme une vraie sculpture. Cette image, la seule connue de l'original, paraît alors dans la revue *The Blind*

⁴ Edward Ball et Robert Knafo, « Le Dossier R. Mutt », in *Cahiers du MNAM, Aux Miroirs du langage*, n°33, Paris, automne 1990, p. 67 – 78.

⁵ D'après Edward Ball et Robert Knafo, Walter Arensberg aurait racheté *Fountain* et ensuite égaré.

Man, accompagnée d'un texte de Duchamp qui présente le « Richard Mutt case » et scelle la postérité de *Fountain* :

Ils disent qu'il suffit de payer 6 dollars pour être exposé. Mr. Richard Mutt envoie une fontaine, sans discussion, cet objet disparaît et ne fut jamais exposé.

(...)

Que Richard Mutt ait fabriqué cette fontaine avec ses propres mains, cela n'a aucune importance, il l'a CHOISIE. Il a pris un article ordinaire de la vie, il l'a placé de manière à ce que sa signification d'usage disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue, il a créé une nouvelle pensée pour cet objet.⁶

Cet argumentaire qui prend à rebrousse-poil la réaction conservatrice de l'institution propose un moyen original de médiatiser une œuvre et s'affranchit de la traditionnelle l'exposition. Le choix d'un support lui-même infiniment reproductible, une revue qui présente un texte imprimé illustré d'une photographie, confronte la subjectivité du lecteur-spectateur à une démarche contextualisée et narrativisée et non plus à un objet dont la valeur esthétique serait mise en avant dans un cadre institutionnel. C'est ainsi le support qui véhicule l'histoire de l'œuvre et en fournit une représentation décidée par l'artiste : il n'est pas important que « Mutt ait fabriqué l'œuvre de ses propres mains » ni même que le public l'ait vue ou qu'elle existe réellement. Sa légende est faite et participe dès lors autant de l'œuvre que l'émail sur sa porcelaine. C'est ce principe de contextualisation qui, à la suite de Duchamp, sera développé dans des configurations variables par de nombreux artistes qui se réclament de lui. Le cheminement qui a mené à la production d'un objet, quel qu'il soit, la genèse de la création et son contexte peuvent faire partie intégrante du travail présenté, sans qu'il soit immédiatement perceptible et compréhensible, réactualisant la devise de Léonard de Vinci qui considérait l'art comme « *cosa mentale* » : c'est sur cette base de travail que les artistes dits minimalistes⁷ et conceptuels ont fondé leur pratique artistique.

Cette pratique, banalisée depuis les années 90, s'est progressivement répandue sous la forme d'un *statement*⁸ à travers lequel l'artiste fait état de sa déclaration d'intention. Intégré

⁶ « The Richard Mutt case », in *The Blind Man*, N°2, mai 1917, New York, p. 2-3, trad. de l'auteur.

⁷ Voir à cet égard Sol LeWitt, « Paragraphs on conceptual art », *Art Forum*, New York, Vol. 5, n°10, Juin 1967, p. 80 ou encore Donald Judd, « Specific objects », 1964, in *Arts Yearbook*, n° 8, New York, 1965, p. 94, rééd. in Thomas Kellein, *Donald Judd : Early Works, 1955–1968*, New York, D.A.P., 2002.

⁸ Lawrence Weiner a par exemple produit des œuvres qui n'existent que sous la forme d'énoncés, voir Lawrence Weiner, *Statements*, Seth Siegelaub, New York, 1968.

ou non à l'œuvre, rédigé par l'artiste ou non, il s'apparente au cartel que l'on trouve accolé aux œuvres dans les salles d'exposition⁹. Le projet conceptuel équivaut à la *mise en œuvre* de l'œuvre, si l'on peut dire. C'est le cas de la *Variable piece #70* (1971) dans laquelle Douglas Huebler décrit un travail éternellement *in progress* : « L'artiste documentera photographiquement jusqu'à la fin de ses jours – mais dans la mesure de ses capacités – l'existence de toute personne vivante ; ceci dans le but de produire la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse ainsi être réunie (...). »¹⁰. Quelques clichés en noir et blanc où l'on voit une scène de rue, des baigneurs sur une plage, accompagnent ce texte daté et signé, à l'instar d'une œuvre d'art achevée, bien qu'elle soit, par définition, infinie ou encore « dans un état d'inachèvement définitif »¹¹.

Prenant la relève des tableaux-mots de Magritte, le rapport de l'œuvre à sa propre histoire mais aussi à la représentation picturale est redéfini par toute une génération d'artistes qui évoluent en marge du Pop'Art dont la domination force les jeunes artistes à opter pour une position nettement décalée. Loin du tout-image de l'esthétique pop, l'incursion d'artistes comme Robert Morris¹² ou Joseph Kosuth sur le territoire des idées les a poussé à illustrer ou commenter des propositions philosophiques, posant les fondements de l'art conceptuel¹³. Les écrits de Ludwig Wittgenstein ont à cet égard servi de terreau expérimental de premier ordre, ses *Investigations philosophiques* ayant donné lieu chez Joseph Kosuth à une suite de *Proto-investigations* (1965). Cette série, malgré son caractère illustratif, reste liée à une intertextualité historique : la fameuse *One and three chairs* (1965) peut être clairement rapprochée à l'une des vignettes que Magritte avait compilées dans son article « Les Mots et les images », paru dans *La Révolution surréaliste* en 1929. L'exemple développe l'idée, selon le même principe que Kosuth, qu'« Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou son image »¹⁴ et reprend la triple conception platonicienne de l'objet, qui distingue la chose

⁹ Ce *statement* peut néanmoins, dans certains cas, rester invisible au public, par exemple lorsqu'il donne des indications sur le dispositif de présentation à respecter ou encore quand il a pour objet de justifier la démarche auprès d'une institution ou d'un acquéreur. Voir Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne, MAMCO/IAC, 1999.

¹⁰ Douglas Huebler, « *Variable* », etc., Limoges, FRAC Limousin, 1993, p. 133.

¹¹ L'expression est de Marcel Duchamp, au sujet de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) in Marcel Duchamp, *Duchamp, du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 26.

¹² Robert Morris, « Mots et image dans le modernisme et le postmodernisme », *Cahiers du MNAM, Aux Miroirs du langage*, n°33, trad. de l'angl. par Gilles A. Tiberghien, Paris, automne 1990, p. 97 – 105.

¹³ Voir le numéro d'Artstudio, *L'Art et les mots*, n°15, hiver 1989.

¹⁴ René Magritte, « Les Mots et les images », in *La Révolution surréaliste*, n°12, décembre 1929, Paris, Jean-Michel Place (pour la réédition complète), 1975, p. 32-33. Au sujet de l'influence de Ludwig Wittgenstein, voir Leszek Brogowski, « La Philosophie au pied de la lettre, de vries, Kosuth, Nauman et leurs Wittgenstein », in *Revue d'esthétique. Les Artistes contemporains et la philosophie*, n°44, Paris, Jean-Michel Place, 2003, p. 36 – 47.

de son nom et de sa représentation picturale. Le sous-titre qu'il donne ensuite à ses *First investigations* (1966-1967), « *Art as idea as idea* », inspiré de la formule d'Ad Reinhardt¹⁵, témoigne encore de ce « souci philosophique » qui déplace le débat sur les limites de l'art et remet radicalement en question les traditions formalistes qui imposaient la production d'un objet fini. Joseph Kosuth, afin d'explorer plus en avant cette redéfinition de l'art et de son rapport aux références linguistiques, a par ailleurs participé en 1968 à la fondation du groupe *Art&Language* au Royaume-Uni à Coventry, qui publia une revue éponyme de 1969 à 1985¹⁶. Ces recherches autour d'un organe de diffusion propre ont eu le mérite d'instituer de façon pérenne l'association texte-image dans le champ de la représentation, tout en s'éloignant, on l'aura compris, d'un récit qui révélerait les origines d'une oeuvre pour questionner plus précisément son protocole lui-même et les constructions abstraites qui lui sont associées. Par opposition à ce courant conceptuel qui privilégie une approche purement intellectuelle (voire mathématique) de l'art, des artistes vont préférer les vertus documentaires de la photographie ou les combinaisons avec d'autres médias pour élaborer des œuvres narratives qui gardent traces de *happenings*, actions ou performances artistiques durant lesquelles le corps et l'image de l'artiste sont mis à l'épreuve. Dans un rapport direct et frontal avec le public, les artistes provoquent alors de véritables événements dont l'histoire est parfois déjà écrite avant même d'avoir eu lieu.

2. Les oeuvres racontent l'histoire des artistes : de la performance aux « mythologies individuelles ».

En effet, certaines œuvres en situation ou déterminées par un contexte précis, n'existent plus aujourd'hui qu'en tant que documents et par conséquent, sous la forme d'un « récit historique ». La constitution du récit procéderait donc naturellement d'une performance qui, une fois terminée, ne peut que se raconter. Il s'agit là d'un cas archétypal dont on ne peut conserver qu'une narration, plus ou moins documentée, selon le désir de l'artiste d'en conserver son caractère unique, confidentiel ou éphémère. La vidéo, la photographie documentaire, un rapport écrit ou la combinaison de plusieurs traces indicielles sont mis au service de la mémoire de ces œuvres conçues pour un temps donné. C'est le rendez-vous que Chris Burden prit le 19 novembre 1971 avec son œuvre *Shoot*. Dans une

¹⁵ Ad Reinhardt, *Art-as-art, Selected writings*, Barbara Rose dir., Berkeley, University of California Press, 1991.

¹⁶ *Art&Language*, catalogue d'exposition présentée Galerie Nationale du Jeu de Paume du 9 novembre 1993 au 2 janvier 1994, Alfred Pacquement et Catherine David dir., Paris, Jeu de Paume/RMN, 1993.

galerie vide, le jour du vernissage de son exposition, il se mit en position à 19h45 précises au fond de la salle pour se faire tirer dessus par un ami armé d'une carabine 22 - long rifle. Il fut accidentellement blessé au bras gauche, ce qui accrut néanmoins l'impact de la performance dont l'authenticité ne pouvait plus être mise en doute. Mais durant cet événement, soigneusement programmé, il déclara avoir été « à cet instant, une sculpture ». Un témoin avait été chargé de prendre un cliché et d'enregistrer la scène à l'aide d'une caméra Super-8¹⁷. Aujourd'hui, la performance intitulée *Shoot* ne perdure que par la mise en récit que l'artiste en a fait ultérieurement : le déroulement de la séquence a été reconfiguré par ses soins à travers un commentaire laconique où les faits sont présentés sur un ton neutre, avec à l'appui, quelques secondes de données enregistrées par la caméra. Cette nouvelle œuvre, baptisée *Documentation of Selected Works* (1971-1974), fait office de mémoire de l'œuvre tout en la remplaçant.

Ce procédé vaut pour une écriture historique de l'œuvre qui anticipe, voire court-circuite, le travail de l'historien d'art. Les actions que Gina Pane a réalisées, à la même période que celles de Burden, sont pour leur part soumises à une reconstitution très contrôlée en amont. Gina Pane se garantit ainsi, même à titre posthume, de la bonne présentation des éléments relatifs à la performance : instruments, clichés ou encore des bouts de chiffons tachés de sang, tout ce qui reste des moments de souffrance que l'artiste s'est infligé se trouve compilé et agencé selon un testament raisonné. Le texte joue alors le rôle de relais entre l'événement et sa reconstitution dans les salles d'exposition : dans cette intention, Gina Pane élabore des panels composés de photos et de textes écrits à la main, à l'image d'un mémorial, avec des instructions précises qui constituent ce qu'on appelle le « certificat de l'œuvre ». Ce document, loin d'être accessoire, atteste de l'intégrité de l'œuvre selon qu'elle correspond bien aux volontés de l'artiste¹⁸. Pour l'action *Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet - 11 janvier 1973*, l'installation bénéficie de plusieurs variantes laissées à la discrétion du commissaire d'exposition, néanmoins sous certaines contraintes :

Ces photographies peuvent être accompagnées, à titre documentaire, du lit en fer sur lequel l'action a été réalisée, du mouchoir, de la lame de rasoir, du micro avec fil électrique, d'une chemise, utilisés pendant cette action, d'un ensemble de huit dessins préparatoires à l'action, de « Retour aux lieux qui en 1949 m'ont révélé ma sensibilité

¹⁷ La performance *Shoot* a eu lieu à la galerie F. Space, Santa Ana, Californie, le 19 novembre 1971. Elle apparaît dans *Documentation of Selected Works* (1971-1974, 35'), Musée National d'Art Moderne, Paris.

¹⁸ Les conservateurs rencontrent fréquemment ce problème : les conditions d'exposition sont généralement stipulées dans le contrat d'acquisition ou de legs afin de « préserver l'intégrité artistique de l'œuvre ».

artistique : Fête foraine et cirque » (deux panneaux constitués chacun de douze photographies couleur), (...) « Retour aux lieux où j'ai retrouvé les matériaux qui ont été l'élément de langage de ma pratique artistique débutée en 1968 : la Ferme » (deux panneaux constitués chacun de 18 photographies noir et blanc 155 x 110 x 2 cm).¹⁹

Dans ce *statement* rédigé *a posteriori*, Gina Pane propose un choix de titres variant selon le thème que l'exposant souhaite donner à l'œuvre, offrant des possibilités d'interprétation certes différentes mais toujours sous l'égide précautionneuse de l'artiste. On remarque par ailleurs un élément récurrent dans les orientations fournies, à savoir la constitution de son image, de son identité d'artiste (« ma sensibilité artistique », « ma pratique artistique »). Le récit se concentre sur la figure de l'artiste à l'œuvre et non plus sur l'œuvre elle-même ou son processus. Cet exemple participe au mouvement émergent de récits autobiographiques – auto-historique – qui se répandent dans les années 70 : les œuvres s'appuient de plus en plus sur des récits, des performances ou tout simplement des faits qui ont impliqué l'artiste en personne, intégrant la figure de l'artiste au cœur de l'œuvre.

Les photographies, vidéos et témoignages viennent authentifier les faits que l'autobiographie, la performance et le récit ont articulés en une narration documentée : Denis Roche, photographe et poète, inscrit ses clichés dans une histoire personnelle et amoureuse. Il en fournit les balises temporelles et spatiales, sublimant ainsi ses moments intimes en une œuvre dont l'étoffe se trouve réciproquement faite de ses souvenirs : l'association permet à ces quelques fragments autobiographiques de persister tant que sera assurée la pérennité de son œuvre d'art. Ainsi, d'une image l'autre, on reconnaît un visage, un lieu à des dates différentes, créant un effet de suite elliptique à travers les quelques indices donnés autour des clichés et tissant entre les photographies une histoire à laquelle l'artiste et ses personnages sont indissociables²⁰. À sa suite, Sophie Calle a développé ce que Gilles Mora, directeur des anciens *Cahiers de la photographie*, avait baptisé du nom de « photobiographie »²¹. En développant le principe d'authentification de « situations construites » par ses propres soins, elle l'a doublé dans *La Filature* (1984)²² d'un rapport de détective, instaurant un climat propre au roman policier dans sa trame narrative. Comme Chris Burden ou Gina Pane, Sophie Calle utilise son corps et son image comme matière première à l'élaboration des récits. Bien

¹⁹ Catalogue numérisé de la collection du Musée National d'Art Moderne, <http://www.centrepompidou.fr/>.

²⁰ Denis Roche, *Ellipses et laps : l'œuvre photographique*, Paris, Maeght, « Photo-Cinéma », 1991.

²¹ Collectif, *Les Cahiers de la Photographie*, n°13, « La photobiographie », Laplume, ACCP, 1984.

²² Sophie Calle et Jean Baudrillard, *Suite vénitienne*, suivi de *Please follow me*, Paris, l'Étoile, 1981 et Sophie Calle, *À Suivre*, Arles, Actes Sud, 1997.

qu'elle laisse les événements s'enchaîner à leur gré, elle garde toujours un droit de regard sur eux, pendant le déroulement des faits, mais encore plus après, au moment de la rédaction du récit illustré avec les preuves qu'elle apporte.

Bien que le paysage artistique ait été dominé par ces récits auto-historiques pendant quelques années, au point qu'en 1972 une section de la *Documenta V* se soit intitulée « Mythologies individuelles »²³, on peut également les mettre en perspective avec d'autres récits qui ont débordé le cercle de l'individu pour entrer dans la plus grande narration de l'Histoire avec un grand « H ». À l'occasion de l'exposition *Africa Remix*, en 2005 au Centre Georges Pompidou, on aura remarqué la présence, dans l'art contemporain africain, de récits « post-coloniaux » qu'on pourrait comparer, par exemple, aux romans de l'écrivain J. M. Coetzee dont les personnages entrent en résonance avec ceux de son compatriote William Kentridge. Depuis plusieurs années, cet artiste sud-africain met en scène, dans des dessins animés au fusain, les souffrances de ses personnages dans lesquels on reconnaît parfois l'ombre d'un alter ego en exil. Et si le propos n'est pas ostensiblement politique, le contexte national grevé par la misère, la violence et les stigmates de l'Apartheid rejaillissent nécessairement sur l'interprétation du récit tout comme les horreurs de la guerre d'Algérie se profilent en filigrane dans l'installation de Zineb Sedira, *Mother, Father and I* (2003). Dans cette vidéo à trois voix, l'artiste inscrit son propre récit familial dans celui de l'histoire de son pays d'origine, interrogeant à la fois sa propre image et son identité culturelle²⁴. Quand les œuvres se frottent, comme les petites épopées hugoliennes, à de plus grands événements, elles acquièrent au contact de ce cercle élargi une portée universelle, voire une fonction sociale, qui fait fusionner l'histoire de l'œuvre et de l'artiste avec une histoire collective. Ce statut historicisé contextualise alors l'œuvre dans un temps défini, une période historique à laquelle elle se rattache consciemment, sacrifiant son caractère intemporel pour se solidariser et entrer en négociation avec des événements qui échappent ou ont échappé au contrôle de l'artiste.

3. Les œuvres inventent des histoires : les fictions d'artistes.

²³ La très célèbre *Documenta V* de Kassel (1972) avait eu pour commissaire Harald Szeemann qui avait présenté sous le titre « Individuelle Mythologien » des artistes comme Christian Boltanski ou Jean Le Gac.

²⁴ *Felix in exile*, (1994), crayon et fusain sur papier, William Kentridge, p. 92-93 et *Mother, Father and I*, (2003), installation vidéo, Zineb Sadira, p. 113-114, in *Africa Remix : l'art contemporain d'un continent*, Simon Njami dir., catalogue de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou, 25 mai au 8 août 2005, Paris, Centre Pompidou, 2005.

Mais le récit, même lorsqu'il met en avant une vocation d'objectivité historique, ne se départit jamais de la part subjective de son auteur. Invoquer l'Histoire ou des faits avérés ne protègent pas l'auteur du discrédit réservé aux « faiseurs d'histoires ». Le récit reste en effet toujours une fiction de langage et les dispositifs venus le documenter participent à une illusion d'authenticité qui ne procède jamais que d'un montage aux effets réalistes plus ou moins efficaces. Sur des points de départ tirés du réel, le plus souvent des photographies, certains artistes se plaisent à jouer sur les marges entre fiction et vérité. Dans ce cas, ils reprennent et distordent des codes identifiables dans leur entreprise narrative : on y reconnaît les ressorts du récit traditionnel ou encore de l'autobiographie à l'aide d'indices laissés au lecteur comme autant d'amorces ou de fragments. Les contours de personnages qui se dessinent dans l'entrelacs du récit sont alors parfois incarnés par les artistes eux-mêmes, comme dans les célèbres *Film Still #* de Cindy Sherman ou les histoires de Sophie Calle où elle joue son propre rôle, de temps à autre affublée d'une perruque blonde pour donner un air de comédie à ses *Histoires vraies*²⁵. Chez Tracey Moffatt, artiste australienne née en 1960, l'entreprise de reconstitution historique et factice de souvenirs d'adolescence s'appuie également sur la photographie et le texte. Elle revisite, dans la série *Scarred for life*, à partir de petites scènes scénarisées des moments d'humiliation et de désespoir juvéniles qui ont « marqué » les protagonistes : on voit sur les clichés un jeune homme dont on apprend qu'il vient de perdre son emploi ou encore une adolescente qui lave une voiture avec, en guise de légende, une simple phrase : « *Her father's nickname for her was 'useless'* »²⁶. Pourtant, malgré la distanciation de la troisième personne, les histoires des personnages renvoient à des expériences de l'enfance singulières, qui trouvent un écho chez le spectateur autant qu'elles laissent entrevoir l'évocation de souvenirs partiellement autobiographiques.

Ce retour sur une enfance « non-désirée » s'inscrit dans la directe lignée des reconstitutions avec lesquelles Christian Boltanski s'était fait connaître au début des années 70. Alors jeune artiste, il s'était en effet inventé une enfance à partir de documents qui compilaient, de façon parfaitement artificielle, les traces de souvenirs qui n'avaient jamais existé ou dont aucune preuve tangible ne subsistait : là une comptine qu'on lui chantait, ici des portraits de lui à des âges différents mais avec les visages d'autres enfants pris en photo

²⁵ Sophie Calle, *Histoires vraies* [1994], rééd. *Histoires vraies +10*, Arles, Actes Sud, 2002.

²⁶ Tracey Moffatt, *Useless*, 1974 (1994) de la série *Scarred for life* (1994), texte et photographie couleur. « Le surnom que son père lui donnait était « inutile ». », trad. de l'auteur.

dans un même décor²⁷. Boltanski articule dans ces supercheries autobiographiques des éléments relatifs à l'histoire du « moi » mais aussi à la création d'un personnage fictif tiré de sa propre image, comme si l'artiste était une coquille vide à remplir ou à fragmenter pour en faire une œuvre.

La coquille vide, c'est cette notion qu'ont expérimenté Philippe Parreno et Pierre Huyghe dans leur exposition *No Ghost, Just a Shell* (1998-2002). Ils avaient offert la possibilité à plusieurs artistes de créer des histoires, de donner une nouvelle vie à un personnage de manga, Ann Lee, achetée 46.000 yens à une agence japonaise. Ann Lee, Sophie Calle ou Christian Boltanski, dans le fond, peu importe : leur histoire est virtuelle et n'existe finalement que par la médiatisation qui en est faite à travers des supports au degré de vraisemblance plus ou moins élevé. Philippe Parreno et Pierre Huyghe, en créant un autre personnage purement médiatique, Anna Sanders, actrice fictive d'un film intitulé « L'histoire d'un sentiment » à qui est consacré le numéro entier d'un magazine²⁸, injectent dans le réel une entité sans autre vie que celle du médium qui l'abrite. Et bien d'autres personnages traversent les œuvres contemporaines que l'on peut voir dans les musées ou les galeries : des personnages sans consistance, faits d'ombres, de traces ou hantant des lieux vraisemblablement habités. Il ne reste alors que des signes à déchiffrer : bouts de ficelle, lits, installations faites d'objets ayant appartenus à ... des anonymes, personnages sans consistance qui sillonnent les espaces de l'art.

Ces personnages évoluent à l'intérieur de fictions qui se mettent en place dans des paysages étranges, aberrations de la mimésis comme le *Reality Park* (2005) de Philippe Parreno, territoire hostile uniquement peuplé de manchots, à considérer de façon réversible comme le point de départ d'une utopie ou comme l'image d'un autre versant du réel. Grâce au pouvoir illusionniste de la photographie, des dispositifs fictionnels vont faire appel à une iconographie religieuse traditionnelle telle qu'on peut la déceler dans les récits-photos de Duane Michals, déroulés en séquences énigmatiques, comme un *story board* dans lequel des anges viendraient se frotter à la trivialité de l'appareil photographique²⁹. Ce détournement de formes connues, voire populaires, joue sur les marges des genres et autorise les rencontres, par exemple, entre Marie-Françoise Plissart et le scénariste de bande dessinée Benoît Peeters

²⁷ Voir par exemple, Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* (1969) ou *La Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (1969), Paris, 201, Bd. Saint Germain (Givaudan), 1969.

²⁸ Philippe Parreno et Pierre Huyghe, *No Ghost, Just a Shell, 1999 – 2003*, Cologne, Walter König, 2003 et *Anna Sanders, l'histoire d'un sentiment*, n°1, Paris, Air de Paris, juillet 1996.

²⁹ Voir *Duane Michals*, Paris, CNP, « Photo Poche », 1999.

pour un « roman-photo » publié aux Éditions de Minuit³⁰ qui s'aventure aux marges du fantastique. Les frontières des genres s'effacent pour céder la place à des narrations trans-médiatiques, où le support, qu'il soit textuel, photographique, matériel ou identitaire est au service d'un dispositif narratif ou fictif qui met en tension des éléments fragmentaires : à charge alors pour le spectateur de reconstituer les trames ou dessiner les contours de ces univers, comme le ferait un détective ou un archéologue.

Face à ces réseaux de signes, le sémiologue peut s'interroger sur les marques narratives et fictives inscrites dans ces œuvres. Dans les années 60, la notion de roman, de structure narrative a éclaté au profit d'une écriture du fragment, de l'absent ou encore du dispositif. Le récit tel qu'il apparaît dans ces œuvres narratives contemporaines est fortement marqué, lui aussi, par l'éclatement de la structure narrative. De loin, les œuvres dialoguent avec la littérature, poésie ou récits « postmodernes ». Ces « nouveaux récits » continuent d'imprimer leur influence sur les artistes du début du XXI^e siècle de même que les études en sémiologie nourrissent ces artistes dont les travaux impliquent l'objet, la performance, l'installation, la relation à l'autre ou encore l'écran. Comme le théâtre a éclaté ses catégories dramatiques pour laisser s'infiltrer la danse ou la performance, l'art s'est redéfini à partir de catégories transversales : sociologie, philosophie mais aussi fiction romanesque ou récit autobiographique. Le cas emblématique de Sophie Calle, le succès de son exposition *M'as-tu vue* au Centre Pompidou³¹, démontre que les dispositifs qui mêlent texte, image et installation participent de l'histoire d'un art en mutation. D'un côté, les récits éclatent sur les murs le temps d'une exposition pour qu'ensuite les morceaux en soient recueillis et façonnés en romans de poche : on pense par exemple aux petits ouvrages de Valérie Mréjen, publiés chez Allia³². D'autres textes, récits et/ou fictions restent pourtant à l'état embryonnaire sur les murs des musées ou des galeries, sur des feuilles volantes, des bouts de papier. On peut alors s'interroger sur le nouveau type de lecteur né de ces pratiques discursives, un lecteur forcé de se tenir debout et de se promener pour déchiffrer et reconstituer des fragments parfois incohérents ou dont la qualité littéraire n'est pas primordiale. En effet, lorsque le texte est autant à voir qu'à lire, le lecteur se trouve dans une posture ambiguë, à ne savoir si ces

³⁰ Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards, roman-photo (suivi de « Une lecture » par Jacques Derrida)*, Paris, Minuit, 1983 et Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters, *Fugues*, Paris, Minuit, 1983.

³¹ Sophie Calle, *M'as-tu vue*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004, Christine Macel dir., Paris, Centre Georges Pompidou, 2004.

³² Valérie Mréjen, *Trois quartiers*, recueil comprenant *Mon Grand-père* [1999], *L'Agrume* [2001], *Eau sauvage* [2004], Paris, J'ai Lu, 2005.

histoires racontent vraiment quelque chose ou s'il ne devient pas plutôt le spectateur d'une parodie des grands récits modernes, desquels les artistes jouissent d'être, semble-t-il, sortis.